

ERHABENHEIT - EREIGNIS - AMBIVALENZ

ZUR ÄSTHETIK DER NEUEN MUSIK

von Harry Lehmann

in: Neue Zeitschrift für Musik 5/2015, S. 22-27

■ Die Klassische Musik hatte sich an der Idee des «musikalisch Schönen» orientiert; die Neue Musik suspendierte das tonale System und wurde so Teil jener Entwicklung, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts alle Kunstgattungen erfasste und schließlich zu einer Aufhebung der Ästhetik der «schönen Künste» führte. Dass die modernen Künste «nicht mehr schöne Künste» sind, ist hinlänglich bekannt.¹ Doch hierbei handelt es sich nur um eine «negative» Charakterisierung der ästhetischen Moderne.

Im Kontext einer Theorie der ästhetischen Eigenwerte lässt sich zeigen, wie Neue Musik, Malerei und Lyrik im 20. Jahrhundert «Schönheit» nicht nur als ästhetischen Wert negieren, sondern stattdessen auf drei alternative ästhetische Werte setzen: auf das Erhabene, das Ereignis und die Ambivalenz. György Ligetis *Atmosphères* (1961), Karlheinz Stockhausens *Kreuzspiel* (1951) und Helmut Lachenmanns *Gran Torsó* (1971/72) entfalten jeweils exemplarisch eine Ästhetik des Erhabenen, des Ereignisses und der Ambivalenz in der Kunstmusik.²

ERHABENHEIT

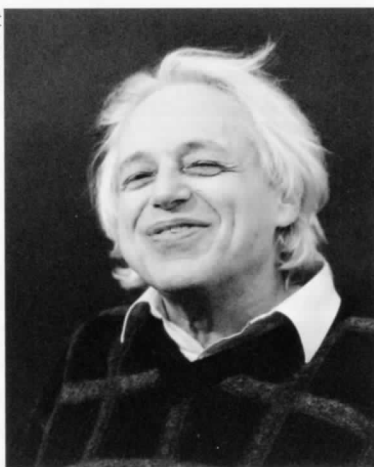
Das musikalisch Erhabene realisiert sich immer in einem Extrem, das subjektiv als eine infinite, nicht mehr abzählbare, nicht mehr messbare oder nicht mehr quantifizierbare Größe registriert wird: sei es als extreme Bandbreite, als extreme Tonlage oder als extreme Lautstärke. Hinzu kommen die Überforderung des Gehörs mit extrem vielen Klangereignissen bzw. die ereignislose Stille, die ab und an von nicht weiter identifizierbaren Mikroereignissen beunruhigt wird. Das Besondere an den *Atmosphères* ist, dass das Orchesterstück sich nicht nur stellenweise, sondern durchgängig am Eigenwert des Erhabenen entfaltet und es Ligeti gelingt, über zehn Minuten mit akustischen «infinitem Formlosigkeit» zu komponieren, ohne auf andere ästhetische Eigenwerte auszuweichen.

Atmosphères ist ein Orchesterstück, das aus

22 Abschnitten besteht. Es setzt mit einer statischen und dichten Klangfläche ein, die sich in der Tonhöhe über fast fünf Oktaven und auf der Zeitachse über fast eine Minute erstreckt. 74 Instrumente spielen sehr leise ihre ausnotierten Einzelstimmen und weben eine mikropolyphone Textur, die auf ihrer Oberfläche äußerst homogen wirkt. Wie der Blick über das weite, windstille Meer oder auf die großformatige Farbfeldmalerei von Barnett Newman versetzt auch diese stehende, unbewegliche Klangfläche den Wahrnehmungsapparat in einen dysfunktionalen Modus. Man wird für das Hören von akustischen Gestalten sensibilisiert – doch stattdessen hört man eine Minute lang «nichts» als das pure Medium der Musik, in dem es zu keiner Formbildung kommt.

Die ästhetische Kategorie des Erhabenen lässt sich über die Momente «Formlosigkeit» sowie «Unendlichkeit» als Eigenwerte der

© H.J. Kropp



György Ligeti

Wahrnehmung bestimmen. Dass die erste Klangfläche der *Atmosphères* erhaben klingt, hat entsprechend nicht nur etwas mit ihrer Formlosigkeit zu tun, sondern auch damit, dass sie eine extreme Bandbreite aufweist. Der Hörapparat erfüllt normalerweise die Funktion, bestimmte Tonhöhen zu registrieren, anhand derer Lebewesen lernen, ihre Umwelt zu beobachten. In einer Klang-

fläche, die über fünf Oktaven reicht, gerät das Hören in einen nicht abschließbaren und insofern auch «infinitem» Wahrnehmungsprozess, in dem es vor die unlösbare Aufgabe gestellt wird, eine extrem große Zahl von Tonhöhen und Intervallen zu identifizieren, die sich nur noch als eine «Unendlichkeit» erfassen lässt. Man nimmt quasi das Universum der hörbaren Tonhöhen als Ganzes wahr. Möglich wird dieses allerdings nur, weil das, was ein Hörer normalerweise erwartet, nicht passiert: nämlich, dass sich einzelne Töne zu einer Gestalt wie einer Melodielinie, einem Rhythmus, einem Motiv, einem Akkord oder einer Kadenz koppeln. Stattdessen ruft die infinit amorphe akustische Wahrnehmung ein Erhabenheitsgefühl hervor.

In Abschnitt B kommt der Lautstärkeparameter ins Spiel, einzelne Instrumentengruppen tauchen zu unterschiedlichen Zeitpunkten mit einem Crescendo aus der Klangfläche auf und gehen mit einem Decrescendo in der Klangfläche wieder unter. Zwar lassen sich jetzt Binnenbewegungen in der Klangfläche beobachten, aber auch diese führen zu keiner Gestaltbildung. Sie lösen über den musikalischen Parameter der Dynamik eine Erhabenheitserfahrung aus (die Kant als das dynamisch Erhabene beschrieben hat). Es handelt sich hier um eine Erfahrung von Kraft, Macht und Stärke, die sich in der Musik zuerst einmal in ihrer Lautstärke zeigt. Ein ums andere Mal schaukelt sich die Lautstärke einer Instrumentengruppe auf, die Musik wirkt für einen Moment «unendlich laut», bevor sie von der nächsten Welle eines immer lauter anbrandenden Klanges überholt wird.

Zwei andere Strategien des dynamisch Erhabenen finden sich in den Abschnitten F und G. Zunächst hört man ein breites Klangfeld von Streichern und Bläsern, dessen Tonhöhenzentrum sich immer weiter nach oben zu verschieben beginnt – bis am Ende nur noch vier Piccoloflöten spielen, die in derart extreme Höhen klettern, dass sie als quasi infinit im Vergleich mit allen

atmosphères

györgy ligeti
(*1923)

4 MOLTO SOSTENUTO
♩ = 40 (oder langsamer / or slower)

A

Fl. 1.2. 3.4. *pp dolcissimo*¹⁾ *morendo*

Cl. 1.2. 3.4. *pp dolcissimo*¹⁾ *con sord.* *dim.* *morendo*

Fg. 1.2. 3. *pp dolcissimo*¹⁾ *con sord.* *dim.* *morendo*

Cfg. 1.2. 3.4. 5.6. *pp dolcissimo*¹⁾ *con sord.* *dim.* *morendo*

Cor. 1.2. 3.4. 5.6. *pp dolcissimo*¹⁾ *con sord., s. tasto* *dim.* *morendo*

V.I. 1.2. 3.4. 5.6. 7.8. 9.10. 11.12. 13.14. *pp dolcissimo*¹⁾ *con sord., s. tasto* *dim.* *morendo*

V.II. 1.2. 3.4. 5.6. 7.8. 9.10. 11.12. 13.14. *pp dolcissimo*¹⁾ *con sord., s. tasto* *dim.* *morendo*

Vle. 1.2. 3.4. 5.6. 7.8. 9.10. *pp dolcissimo*¹⁾ *con sord., s. tasto* *dim.* *senza colore, non vibr.* *poco a poco vibr. e s. pont.* *ppp*

Vc. 1.2. 3.4. 5.6. 7.8. 9.10. *pp dolcissimo*¹⁾ *con sord., s. tasto* *dim.* *senza colore, non vibr.* *poco a poco vibr. e s. pont.* *ppp*

Cb. 1.2. 3.4. 5.6. 7.8. *pp dolcissimo*¹⁾ *con sord., s. tasto* *dim.* *morendo*

¹⁾ Den Ton halten, falls möglich, aber keinesfalls noch einmal anblasen. (Wenn die Luft nicht ausreicht, lieber etwas früher aufhören.) / Hold the tone if possible, but in no event attack again. (If the breath does not suffice, it is better to stop a bit early.)
²⁾ Bogenwechsel unauffällig, selten und alternierend (möglichst nicht nach dem Taktstrich). / Change of bow inconspicuously, seldom and alternating (as much as possible not with the bar-line).

vertrauten Klängen wahrgenommen werden. Am Ende dieser Aufwärtsbewegung, die mit einer kontinuierlichen Verengung der Bandbreite einhergeht, hört man vier nahe beieinanderliegende Töne (g^4 , gis^4 , a^4 , ais^4), die man aufgrund ihrer hohen Lage kaum noch differenzieren kann und die das Gehör insofern als einen Klang mit definierter Tonhöhe registriert.



Karlheinz Stockhausen

In dem Moment, wo die Flöten diese Schmerzgrenze zu überschreiten scheinen, stürzt der Klang in ein extrem tiefes und lautes Klangfeld von Kontrabässen ab. Dieser abrupte Tonhöhenprung über sechseinhalb Oktaven markiert den Übergang von Abschnitt F zu G und ist zugleich als Ausnahme von der Regel das einzige Ereignis in dem ansonsten ereignisfreien Stück. Auch die nun folgende Klangfläche wirkt erhaben, weil sie die beiden Extreme von tiefen Frequenzen und großer Lautstärke verbindet. Zudem weckt der abgrundtief rumorende Klang Assoziationen an die Erhabenheit von Naturgewalten wie zum Beispiel einen Lawinenabgang.

Gegen Ende von Abschnitt I erzeugen die Streicher in einem schmalen Frequenzband einen tremoloartigen, immer lauter werdenden Summklang. Man könnte meinen, ein Bienenschwarm fliege auf einen zu. So wie sich das Erhabene im Visuellen auch in einer «unendlichen Zahl» zeigen kann – wie beim Anblick des Sternenhimmels oder dem entfernten Lichtermeer einer Stadt –, so lässt sich das Erhabene der großen Zahlen auch hören. Im Unterschied zu einer Klangfläche mit «glatter Oberfläche» bleibt beim Schwarm die Vorstellung von einzelnen elementaren Klangquellen präsent, die aber nur noch als «nicht abzählbare Menge» erfasst werden können und sich dementspre-

chend unendlich zu multiplizieren scheinen. Komponieren lassen sich solche Klangschwärme, indem die einzelnen Stimmen einer Instrumentengruppe – in einem engen Frequenzband und unabhängig voneinander – jeweils ein Tremolo spielen. Die letzten Takte werden in vollkommener Stille ausdirigiert.

Die *Atmosphères* setzen also mit einer «absolut dichten» Klangfläche ein, die sich im Verlauf der Komposition in alle nur denkbaren Modi des akustisch Erhabenen transformiert, und verstummen schließlich in einer «absolut leeren» Klangfläche, die erhaben wie eine Schweigeminute wirkt.

EREIGNIS

Der Punktualismus schafft eine Musik, «die es nicht mehr auf Gestalten abgesehen hat».³ Von seiner Kompositionstechnik her rechnet man den Punktualismus zur ersten Phase des Serialismus, bei dem jeder einzelne Ton in seiner Höhe, seiner Dauer und in seiner Lautstärke definiert wird und die Übergänge zwischen den Einzeltönen nach dem rein formalen Verfahren der Aneinanderreihung organisiert werden. Nimmt man die zusätzliche Einschränkung des Punktualismus hinzu, Töne ausschließlich isoliert erklingen zu lassen, ist dieses serialistische Verfahren geradezu prädestiniert dafür, Ereignismusik zu generieren.

Im ästhetischen Feld des Punktualismus sticht Karlheinz Stockhausens *Kreuzspiel* aufgrund einer Besonderheit heraus. Man hört gleich zu Beginn des Werkes einen schnellen Pulsschlag, der von zwei Tumbas geschlagen wird. Obwohl die tiefe Tumba laut Dynamikanweisung *pppp* sehr sehr leise gespielt werden soll, und obwohl der Schlagwechsel zwischen der hohen und der tiefen Tumba streng einer Reihenlogik folgt und damit an sich unregelmäßig ist, hört man sofort einen durchlaufenden Puls. Puristen der seriellen Komposition mögen hierin eine Kompositionsschwäche sehen, da mit dem erkennbaren Trommelpuls die «Emanzipation der Tondauern» unterlaufen wird. Letzten Endes wird aber das spezifische Konzept des Punktualismus durch den Tumbapuls im *Kreuzspiel* nicht geschwächt, sondern gestärkt und gewinnt durch ihn an ästhetischer Prägnanz.

«Plötzlichkeit» und «Intensität» sind die beiden Parameter, über die sich Ereignisse als Eigenwert der Wahrnehmung bestimmen lassen. Der Punktualismus zielt darauf, autonome Tonereignisse zu kreieren, die keinem musikalischen Erwartungsmuster

mehr folgen und für den Hörer insofern immer überraschend wirken. Genau dieser Grad an Nichterwartbarkeit wird durch den Tumbapuls gesteigert, weil er ein Zeitmaß in die Komposition bringt. Man baut über die Pulsschläge eine präzise Zeiterwartung für alle musikalischen Ereignisse auf, und genau diese Erwartung wird bei jedem Tonpunkt, der immer ein Stück neben das aufgespannte Pulsraster fällt, ein ums andere Mal enttäuscht. Der Puls erhöht also auf der einen Seite den Grad an «Plötzlichkeit» im *Kreuzspiel*. Zudem ist er mit der Lautstärkeanweisung *pppp* ausgestattet und definiert damit einen Nullpunkt auf der Lautstärkekala des Stücks. Im Kontrast sollen die Instrumente für die Tonpunkte – also das Klavier, die Oboe oder die Tom-Toms – mit der Tonstärke *ff* sehr laut gespielt werden und sind im Verhältnis zu dem sehr leisen, aber metrisch markanten Trommelpuls akustisch sehr dominant. Deshalb bestimmt dieser nicht nur den Parameter der Plötzlichkeit, sondern auch den der Intensität und verleiht dem *Kreuzspiel* einen extrem starken Ereignischarakter.

AMBIVALENZ

Helmut Lachenmanns «musique concrète instrumentale» liegt ein Musikkonzept zugrunde, das sich nicht auf die Verwendung erweiterter Spieltechniken beschränkt, sondern auch «vorschreibt», wie man mit diesen komponiert: nämlich durch die Konstruktion von «Strukturklängen». Ein solcher ist aus Einzelklängen zusammengesetzt und ergibt einen »Gesamtcharakter«, der mehr als die Summe seiner Einzelklänge ist; auch besitzt ein Strukturklang eine «Eigenzeit», d. h. er baut eine Erwartung auf, in welchem Zeitfenster sich sein Klang entfalten wird,⁴ und es bedarf besonderer Aufmerksamkeit des Hörers – eines aktiven «Abtastens» –, um Strukturklänge in ihren Eigenzeiten wahrnehmen zu können.

Sucht man nach einer Analogie in den bildenden Künsten, dann könnte man am ehesten ein kubistisches Bild wie Braques *Violine und Krug* mit einem Strukturklang vergleichen. Auch das kubistische Bild erfordert wie ein Strukturklang einen «vielschichtigen, vieldeutigen Abtastprozess»⁵, nur eben nicht von Klang-, sondern von Bildkomponenten. Dabei wird die visuelle Gestaltwahrnehmung von der Bildstruktur aktiviert und gleichzeitig daran gehindert, jemals zum Abschluss zu kommen, insofern die Gestalten sowohl «unscharf» als auch «verfremdet» wiedergegeben werden. Man

kann sich nach einer Weile die Violine und den Krug vorstellen, aber man gelangt nie an den Punkt, an dem man ihre Gestalten komplett sieht. Das kubistische Gemälde intensiviert und blockiert die Gestaltwahrnehmung, indem es sie in einen Ambivalenzmodus versetzt.

Natürlich lässt sich die idealtypische Suspendierung des »ästhetischen Apparats« durch Lachenmanns »musique concrète instrumentale« als eine »Verweigerung von blinden ästhetischen Gewohnheiten« interpretieren.⁶ Die ästhetische Attraktivität der »befreiten Wahrnehmung« beruht jedoch nicht auf einer potenzierten Gestaltwahr-

nehmung, d. h. auf dem Eigenwert des Schönen, sondern wird von mehrdeutigen Strukturklängen über den Eigenwert der Ambivalenz generiert. Man kann auch in der Klassischen Musik ambivalente Stellen finden. Was aber die Bedeutung von Lachenmanns Frühwerk ausmacht, ist das innovative Unterfangen, eine Musik zu komponieren, die ihre ästhetische Kraft primär aus dem Eigenwert der Ambivalenz bezieht.

Ein gutes Beispiel für Strukturklänge findet sich am Beginn von *Gran Torso*.⁷ Nach etwa einer Minute (T. 14) hört man einen zusammengesetzten Klang aus zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Elementen: einen kurzen »Pffif« (so die Spielanweisung) aus einer tiefen in eine hohe Tonlage, plus ein kurzes, trockenes Kratzgeräusch in den tiefen Lagen, die man unmittelbar zusammen als eine Klanggestalt K erfährt. Danach kommen zwei unspektakuläre Klänge, die man von ihrem Charakter her zunächst als Übergang zu einer neuen Klanggestalt interpretiert. Anschließend folgt eine lange Pause von zehn Sekunden (T. 15), in der die eben gehörte Klanggestalt K nachhallt und sich dem Gedächtnis einprägen kann. Als Hörer bildet man in diesen zehn Sekunden die Erwartung aus, dass es sich bei K um eine abgeschlossene Klanggestalt gehandelt haben muss, und hört mit dieser Strukturklanghypothese auf das, was nun folgt. Hier wird man von einem Klangerlebnis überrascht, das diese aufgebaute Erwartung wieder zurücknimmt. Denn es folgt eine invertierte Klanggestalt K', bei der in umgekehrter Reihenfolge erst das Kratzgeräusch und dann der Pffif ertönen (T. 16). Durch jene hörbare Verwandtschaft zwischen K und K' werden die zwei Klanggestalten zu einem einzigen Strukturklang verknüpft, der selbst noch diese lange, zehnssekündige Pause überbrücken kann. Die beiden Folgetakte wirken dann als Ausklang. Erst eine erneute, fünfsekündige Pause (T. 19) schließt den Strukturklang ab, der wie eine »Wahrnehmungslinse« funktioniert und dem Hörer zeigt, wie sich das gesamte Stück wahrnehmend hören lässt.

Es sind solche komponierten Ambivalenzerfahrungen, in denen die Ästhetik von *Gran Torso* begründet liegt. Man bewegt sich hörend von Strukturklang zu Strukturklanghypothese, die bestätigt wird oder revidiert werden muss. Die Strukturklänge versetzen den Hörer stets in eine Erwartungssituation in Bezug auf das, was musikalisch soeben passiert ist, und auf das, was musikalisch folgt. Die Ambivalenz der Strukturklänge macht das wahrnehmende Hören spannend, sie verhindert, dass die Aufmerksamkeit von einer leicht erkennbaren Klanggestalt einfach abschweifen kann und führt den Hörer durch eine Folge von akustischen Vexierbildern hindurch.

Sobald man auf das Wahrnehmen von ambivalenten Strukturklängen fokussiert ist, verlieren musikalische Größen wie lange Pausen, pulsierende Geräusche, ausgedehnte Klangflächen und isolierte Ereignisse ihre Eigenständigkeit und werden dann selbst zu Strukturklangfunktionen. Jeder Klang, ganz gleich wie autonom er ansonsten wahrgenommen würde, muss einen »Abtastprozess« durchlaufen, der auf die wahrnehmende Konstruktion von musikalischen Ganzheiten zielt.

Der sogenannte »Materialfortschritt« in der Neuen Musik war genau genommen eine Erschließung jener drei ästhetischen Dimensionen des Erhabenen, des Ereignisses und der Ambivalenz. Und genauso wie die Klassische Musik bereits im 19. Jahrhundert

das ästhetische Potenzial des »musikalisch Schönen« hinlänglich erschlossen hatte, hat auch die Neue Musik im 20. Jahrhundert die Ästhetik des Erhabenen, des Ereignisses und der Ambivalenz ausgereizt. Man kann mit diesen ästhetischen Mitteln zwar weiterhin neue Stücke komponieren, aber sie werden nie in derselben radikalen Weise einen »unerhörten Klang« hervorbringen, »das Hören befreien« oder »die Wahrnehmung entgrenzen«, wie dies *Atmosphères*, *Kreuzspiel* und *Gran Torso* einst vermochten und deshalb auch zurecht Musikgeschichte geschrieben haben. Die neuesten konzeptuellen Strömungen in der Neuen Musik, versuchen daher konsequenterweise überhaupt nicht mehr mit Ligeti, Stockhausen oder Lachenmann zu konkurrieren, sondern gehen mit anästhetischen Werken auf Distanz zur gesamten ästhetischen Tradition der Neuen Musik.

Letztendlich kann es natürlich nicht Sinn und Zweck der Kunstmusik sein, ihre ästhetischen Errungenschaften einfach preiszugeben, zumal es sich bei Schönheit, Erhabenheit, Ereignis und Ambivalenz um Eigenwerte der Wahrnehmung handelt, die tief in der Konstitution des menschlichen Wahrnehmungsapparates begründet liegen und sich als existenzielle Dimensionen des menschlichen Daseins überhaupt nicht suspendieren lassen; solche Negationen finden nur im Kunstsystem statt und haben dort auch ihren Sinn. Vielmehr wird es darauf ankommen, dieses nun freigelegte ästhetische Potenzial der Musik in einer innovativen Weise zu nutzen, was wohl am ehesten in gehaltsästhetischen Kontexten möglich sein wird. ■

1 Die Formulierung geht zurück auf Hans R. Jauß (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1981.

2 Die ausführlichen Werkanalysen zu den drei Stücken, die im Folgenden auszugsweise wiedergegeben werden, sowie die ihnen zugrunde liegende Theorie der ästhetischen Eigenwerte habe ich in dem Buch *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie* (Paderborn) entwickelt, das Ende des Jahres erscheinen wird. Die Musikbeispiele stehen dort in einem Zusammenhang mit Werkanalysen zur Malerei und zur Dichtung, an denen sich dieselben ästhetischen Strategien beobachten lassen, von denen jetzt die Rede ist. Siehe dort insb. die Kapitel »Materialästhetik« und »Eigenwerte«.

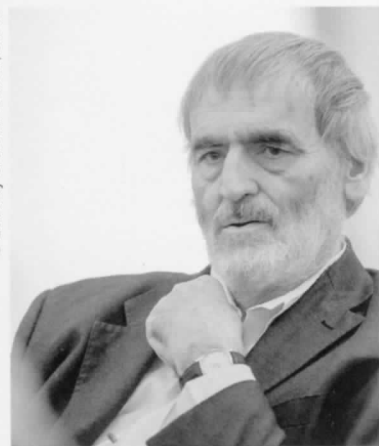
3 Karlheinz Stockhausen, zit. nach: *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, hg. v. H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1995, S. 354.

4 Helmut Lachenmann: »Klangtypen der Neuen Musik«, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden 1996, S. 17f.

5 Ders.: »Hören ist wehrlos – ohne Hören«, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 123.

6 Ders.: »Musik als Abbild vom Menschen. Über die Chancen der Schönheit in heutigen Komponieren«, in: *Musik als existentielle Erfahrung*, a. a. O., S. 113.

7 Ders.: *Gran Torso. Musik für Streichquartett*, Kammermusik-Bibliothek 2233, Wiesbaden.



Helmut Lachenmann

nehmung, d. h. auf dem Eigenwert des Schönen, sondern wird von mehrdeutigen Strukturklängen über den Eigenwert der Ambivalenz generiert. Man kann auch in der Klassischen Musik ambivalente Stellen finden. Was aber die Bedeutung von Lachenmanns Frühwerk ausmacht, ist das innovative Unterfangen, eine Musik zu komponieren, die ihre ästhetische Kraft primär aus dem Eigenwert der Ambivalenz bezieht.

Ein gutes Beispiel für Strukturklänge findet sich am Beginn von *Gran Torso*.⁷ Nach etwa einer Minute (T. 14) hört man einen zusammengesetzten Klang aus zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Elementen: einen kurzen »Pffif« (so die Spielanweisung) aus einer tiefen in eine hohe Tonlage, plus ein kurzes, trockenes Kratzgeräusch in den tiefen Lagen, die man unmittelbar zusammen als eine Klanggestalt K erfährt. Danach kommen zwei unspektakuläre Klänge, die man von ihrem Charakter her zunächst als Übergang zu einer neuen Klanggestalt interpretiert. Anschließend folgt eine lange Pause von zehn Sekunden (T. 15), in der die eben gehörte Klanggestalt K nachhallt